



**HAL**  
open science

# Ghost track - Essai sur le motif textile en architecture et l'inversion ornement/structure dans le travail de dZO (Descombes, Fernandez, Regnault et Serero)

David Serero

## ► To cite this version:

David Serero. Ghost track - Essai sur le motif textile en architecture et l'inversion ornement/structure dans le travail de dZO (Descombes, Fernandez, Regnault et Serero). CONTEXTES - Pavillon Français, 2002. hal-03502371

**HAL Id: hal-03502371**

**<https://hal.science/hal-03502371>**

Submitted on 24 Dec 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# Ghost track

Essai sur le motif textile en architecture et l'inversion ornement/structure dans le travail de dZO (Descombes, Fernandez, Regnault et Serero)

*"Ne pourrait-on pas dire que toute forme inventée se manifeste comme le pli -jusqu'au froissement, jusqu'à, l'informe et la délacération - d'une forme précédente ? C'est une forme de drapé dans tous les cas."*

Georges Didi-Huberman

1. Dans son entreprise de réhabilitation du concept warburgien de survivance (Nachleben), est-ce un hasard si Georges Didi-Huberman choisit précisément le drapé tombé pour le projeter dans un modèle fantomal de l'Histoire de l'Art<sup>1</sup> ? La survivance suppose toujours un mouvement de périphérisation, qui procède à la fois d'une évaporation et d'un dépôt, d'un effacement et d'un archivage. Une mémoire au travail qui contrarie la continuité de l'Histoire des Formes. La structure d'exclusion, c'est ici le mouvement de l'étoffe/voile/linceul, qui offre tout à la fois la nudité du corps de la Nympe au regard, et son autonomie formelle au drapé.

Au bas du tableau, à sa périphérie et presque déjà en dehors, **le drapé/plissé/tombé cultive sa spectralité et sa puissance résiduelle**. Derrida écrit : « *Toujours une forme sur un fond mais le parergon est une forme qui a pour détermination traditionnelle non pas de se détacher mais de disparaître, de s'enfoncer, de s'effacer, de se fondre au moment où il déploie sa plus grande énergie* »<sup>2</sup>. C'est de tout le paradoxe du parergon, sa localisation ambiguë, qui est posé : l'en dedans de l'œuvre comme organiquement lié à son en dehors, en ce qui en trace la limite en la recourbant et la dispersant vers l'intérieur. Comme Aby Warburg avant lui, Didi-Huberman nous invite à considérer la permanence des formes, leur survivance, non pas dans leur capacité à modeler fondamentalement et essentiellement le socle d'une culture, mais au contraire à **pister leur étoilement subtil en second plan, sous couvert de dérision ou de ténuité**<sup>3</sup>. A partir du vêtement libéré, de l'étoffe qui ne moule plus aucun corps, ne voile plus rien, se forge une figure dérégulée, à part, dont aucun projet discursif ou figuratif ne viendra plus figer le mouvement, **un brouillage optique du cadre dont les apparitions/disparitions tendent à l'hallucination**. L'autonomie et l'effacement de la figure marquent la fin de la circonscription, que l'étoffe dans sa chute vient subtilement souligner, une extériorisation qui éloigne corps et étoffe dans un mouvement réciproque d'expulsion. Dans la transformation du vêtement, du moule au drapé ou du corps froissé au tissu inhabité, on observe la circulation d'une intensité, où l'espace pictural adopte ce qui marquait la limite déchue du corps, son vêtement, comme limite de/à la Représentation. En même temps qu'il destine ou projette le drapé vers la marge, le renvoyant à sa propre inutilité ou vacuité, il libère sa puissance formelle. Son exclusivité est tout à la fois son exclusion et la garantie de sa persistance.

---

<sup>1</sup> Georges Didi-Huberman, *Ninfa Moderna*, Essai sur le drapé tombé, Paris, Gallimard, 2002.

<sup>2</sup> Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, p. 72.

<sup>3</sup> « (...) ce qui survit dans une culture est le plus refoulé, le plus obscur, le plus lointain et le plus tenace, de cette culture. Le plus mort en un sens parce que le plus enterré et le plus fantomal ; le plus vivant tout aussi bien parce que le plus mouvant, le plus proche, le plus pulsionnel. » Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante, Histoire de l'Art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Editions de Minuit, 2002, p. 154.

Le *en trop* (Ghost track pour nous), l'*en dehors* de l'œuvre (par-ergon) ouvre la possibilité formelle d'un autrement, qui garantit déjà les conditions de sa dispersion et de sa survivance. L'ornement ou du moins ce qui s'érige (ou *choit*, se dépose) comme tel, est ici, à plus d'un titre, une coïncidence, et son concept, une hallucination.

2. La popularité dont jouit aujourd'hui l'œuvre de Gottfried Semper, nous invite à jouer la *stéréotomie contre la tectonique*, le Motif contre le Modèle, comme si, à sa périphérie, la pratique se trouvait revitalisée par des principes formels plus essentiels (son essence ?), plus fluides (son fluide anthropologique ?). On le sait, le principe de l'essence textile de l'Architecture énoncé par Semper, le **Prinzip der Bekleidung**, pose l'enveloppe, dans sa textualité, comme primitive et antérieure à la structure. L'architecture commence avec et par l'ornement, ou plutôt par la toile tressée, non pas par sa capacité à prodiguer un abri ou à établir une clôture, mais par sa nature fibreuse même. Mark Wigley écrit à propos de la thèse de Semper : « *L'intérieur n'est pas défini par une clôture continue de murs, mais par les plis, les torsions et les courbures d'une surface ornementale souvent discontinue.* »<sup>4</sup> La discontinuité de la surface tressée intervient ici à différents niveaux. D'abord elle suppose une définition d'une architecture à peu près indifférente à l'idée de circonscription spatiale.

D'autre part, comme on le verra plus loin, elle évoque une forme heurtée, déchirée du projet. Il ne s'agit pas pour nous, en évoquant les textes de Semper, de faire référence à une forme ou formule originaire, un agencement premier entre structure et surface qui fixerait idéalement une juste répartition des rôles. Au contraire, faire basculer la dialectique structure/surface vers la primauté de l'ornement fige encore trop souvent celui-ci dans son rôle d'écran, de masque ou d'intersecteur<sup>5</sup>. Plus encore, il gèle le libre-jeu de son concept. Le *devenir ornement* de la surface tressée entame le deuil de la superposition du motif et de la structure, du *Werkform* et du *Kunstform*, car c'est bien le motif qui, structurellement, tient le drapé. Wigley le dit : « *À proprement parler, c'est seulement la décoration qui est structurelle.* »<sup>6</sup> **Ce qui importe, dans la surface tressée, c'est la coïncidence d'un graphisme et d'une structure, le motif textile qui détermine sa tension interne propre et son comportement physique.** Le plissé y surajoute un motif second, plus ample, distinct mais dépendant de sa structure première. Mais, du processus différentiel de la constitution de la surface même, nous tirons des enjeux structurels et formels qui, il nous semble, dépassent largement le débat *Werkform* / *Kunstform* sus-cité.

3. Manuel De Landa<sup>7</sup> note qu'il est plus facile de modéliser numériquement un savoir verbal (comme "apprendre" à une machine à jouer aux échecs par exemple) **qu'un savoir-faire, une technique de construction, d'élaboration manuelle qui suppose l'irrégularité, l'hésitation, l'essai, des logiques internes de compensations, des condensations hétérogènes et programmatiques, des assemblages décousus/recousus dans un souci de tenue générale de la surface.** La technique de tressage évoque une telle

---

<sup>4</sup> Mark Wigley, *White Walls, Designer Dresses, The Fashioning of Modern Architecture*, Cambridge, MIT Press, 1995, p. 11.

<sup>5</sup> Voile qu'Alberti conseillait au peintre de placer entre lui et la scène à représenter pour mieux en percevoir les contours.

<sup>6</sup> Mark Wigley, *Ibid*, p. 11.

<sup>7</sup> Manuel De Landa, *Les Philosophies de conception : le cas du logiciel de modélisation*, in *Verb*, architecture boogazine, Barcelone, ACTAR, 2002, p. 134.

complexité, de telles stratégies de finalisation. Elle renvoie au pouvoir et au produit d'une intelligence transformative, le processus mental et matériel commun à toute *tekhnê*. Le corpus de gestes techniques associés à ce savoir, donné comme un ensemble de savoir-faire, **résonne d'un basculement de la limite** : art du tressage, du noeud, motifs torsadés, entortillés, oscillation du fil autour de l'étoffe, sont autant **l'écho de figures inversées/renversées à l'infini, que de rêves d'espaces sans couture, sans jointure, dont le maillage absorbe, par sa densité, la linéarité de son contour**. Le tressage procède d'une économie générale, un principe différentiel de diminution des interstices, comme d'une illisibilité de sa logique constitutive. Au même titre que la tapisserie recouverte de motifs ornementaux au principe de tracé simple mais dont la répétition, la récurrence procède par complication progressive dans le temps et l'espace<sup>8</sup>, la surface tressée tend à la perte de la figure, **à la fantomatisme du processus d'élaboration, à une spectrographie générale** : une pulsation interne à la surface, graphique et structurelle, qui brouille la lisibilité de son projet, de ce qui, initialement programmé, en aurait permis le tressage. La condensation des nœuds, la saturation du tissage, aménagent une zone d'indiscernabilité ou d'indécidabilité dont il faudrait mesurer (cultiver ?) l'amplitude.

A l'évidence de la régularité d'un tressage s'oppose la technique heurtée, la transformation de son projet qui est, à, plus d'un titre, la trahison d'une mémoire, d'un énoncé préalable engagé dans les mouvements mnésiques de résurgences, récurrences, déchirures ou anamnèses. Le savoir-tresser en tant que savoir-faire, en tant qu'il est projection d'un savoir dans le déroulement d'un faire, intègre organiquement l'incident à son déploiement temporel et spatial. C'est ce qui en définit son caractère éminemment événementiel. Il progresse par actualisations contextuelles successives. La surface tressée se fait en se défaisant, en contrariant, non pas systématiquement, mais de manière opportune, contextuelle, la forme programmée de ses nœuds.

On peut se demander dans quelle mesure ça n'est pas tant un certain aveuglement qui est programmé, une réduction du champ projectuel comme limite de prévoyance, en même temps et à rebours d'une topologie nodale. Une stratégie qui imposerait un aller-retour entre l'œil et la main où l'un fantomatise l'autre de manière contradictoire et compensatoire. Voilà qui pourrait **nous inviter à repenser l'(in-)actualité du " fait-main" et le devenir-fantôme de l'ornement à l'évidence de sa disparition, à l'époque de sa reproductibilité technique, au seuil de la Modernité**. Ceci non pas dans le projet de sa réhabilitation, déjà bien entamée, mais dans la limite de son concept même. La réhabilitation de l'ornement en tant qu'ornement jette un voile sur la plus grande activité de ses formes, sa puissance résiduelle comme dit Didi-Huberman. Elle ignore la topologie nouée du parergon et l'énergie qu'il dissipe vers l'intérieur. L'éloge de la parure comme parure ne voit pas que s'y joue, à sa surface, un agencement de forces qui vrille déjà programme/contexte/forme en un dispositif inouï.

### **(un)-Scripting**

*Flemington Jewish Community center in New Jersey - International architecture competition*

---

<sup>8</sup> E.H. Gombrich, *The Sense of Order - a Study in the Psychology of Decorative Art*, Londres, Phaidon Press, 1979, p. 67.

Il y aurait une conception historique de l'écriture comme supplément (à la parole) et de l'ornement comme supplément (à l'œuvre, à l'édifice) qui nous permettrait, non pas d'établir des équivalences, mais plutôt de penser ces mouvements de périphérisation comme culturellement identiques. **L'écriture et l'ornement partageraient les mêmes propriétés d'artifice et d'addition, mais aussi de suppléant**<sup>9</sup>. Le projet (un)-Scripting, pour une nouvelle synagogue pour une communauté juive du New-Jersey, tente de poser, de manière critique, la question du motif scripturaire hors de la répression historique et théorique de la forme ornementale. La lecture et l'exégèse des textes sacrés de la Torah se trouvent au cœur de la religion juive. La pratique de l'écriture hébraïque, sa calligraphie, redouble et fonde la pratique religieuse même. **Le mouvement de cette écriture est ici pensé comme une force génératrice du projet**. En plan, le travail sur la lettre, sur le signe graphique, structure l'espace autant qu'il l'altère. Cette anamorphie des signes tente d'hybrider, de lier organiquement une singularité typographique à la spécificité d'un programme. **Ainsi, l'activation de ce mouvement, de ce tracé d'écriture, se projette comme observation de la variation d'un motif en-dedans de la persistance d'un Modèle**, c'est-à-dire le travail d'une typographie dans une typologie. Pur effet de contagion, de confusion d'échelle : devenir-architecture de l'ornement et devenir-ornement de l'édifice. Le sanctuaire et la salle commune sont clos par une enveloppe perforée de signes hébraïques. La façade est un assemblage de panneaux de bois ajourés et de verre sablé qui sert de surface de projection à ces inscriptions. Durant la journée, les lettres apparaissent avec différents degrés de nettetés et différentes couleurs. Au coucher du soleil, c'est-à-dire au commencement de Shabbat, la lumière de la synagogue révèle au dehors les textes sur la façade.

### **Blurred Landscape**

Repenser l'espace commercial en périphérie urbaine

Poser la question de la porosité de l'enveloppe d'un espace commercial, **c'est détourner l'autarcie traditionnelle de ce type de programme au profit d'une dynamique d'intégration, de prolongement du bâtiment dans son contexte**. Structure ouverte, le projet propose une gradation de l'urbain au paysage, de l'autoroute au végétal. Tournant le dos à la voie d'accès principale, il définit son propre site comme lieu de transition. La structure commerciale, le parking, le paysage s'intègrent **dans un même mouvement d'altération des limites**. L'espace de vente ne se lit pas comme un milieu neutralisé, étendu de manière systématique, mais est, au contraire, pensé comme un espace différencié. Polarisées autour d'événements (promotionnels, culturels), des zones spécifiques s'organisent en une forme fluide, définies par des données lumineuses, thermiques et sonores précises. **Ces zones se projettent sur l'enveloppe, pellicule sensible qui imprime et exprime la variété des espaces**. Filtre actif, cette enveloppe tamise et régule. Elle est une surface d'échange avec l'extérieur intégrant dans son épaisseur les équipements techniques nécessaires (ventilation, désenfumage...). Le nouveau centre commercial ne se définit pas par le "design" de sa façade ou de son enseigne. Il s'agit plutôt d'un **concept d'intégration, opératoire de manière différente dans chaque cas**. Si son enveloppe remplit une fonction signalétique, c'est avant tout parce que la richesse de sa

---

<sup>9</sup> "Mais le supplément supplée. Il ne s'ajoute que pour remplacer. Il intervient ou s'insinue à-la-place-de: s'il comble, c'est comme on comble un vide. S'il représente et fait image, c'est par le défaut antérieur d'une présence." Jacques Derrida, De la Grammatologie, Ed. de Minuit, 1967, p208.

"texture" est l'expression de la variété de ses espaces intérieurs, différenciés et fluides. L'espace commercial s'identifie comme **singularité paysagère** parce qu'il procède au "flou" de son identité, mélangeant calepinage intelligent de son enveloppe et texture végétale, procédant au dégradé des trames et de l'organisation en plan. Il combine efficacité et flexibilité d'un espace commercial avec une approche passagère et écologique de son intégration.

## **Domestic Topography**

*Lauréat concours European - Santa Cruz de Tenerife*

Ce projet tente d'apporter une réponse à un problème paysager et urbain : l'extension de la ville de Santa Cruz de Tenerife à sa périphérie, alors qu'une **topographie accidentelle lui oppose une succession de ravins** dont le franchissement pose problème. Ici, le thème de "entre-villes" renvoie moins à une déchirure locale qu'à la suspension d'un aboutissement: celui du tissu urbain qui ne parvient pas à formaliser et structurer sa limite. La limite, dans notre projet, est pensée comme ouverture : ouverture de la forme de la ville à celle d'un territoire, effacements successifs de l'une au profit de l'autre. Le site précis consiste en un ravin s'étagant sur 100 mètres de dénivelé et plongeant dans la mer. C'est la ligne de crête de ce ravin qui constitue le lieu privilégié de notre intervention et que le projet tente de requalifier en axe structurel principal du développement urbain. Ce projet se définit plus comme une organisation urbaine originale réagissant à une topographie singulière, plutôt qu'à une extension du plateau d'Añaza.

La topographie n'est pas considérée comme un **simple contexte spatial, cadrant ou cadré par le projet**, mais comme un élément actif jouant un rôle primordial dans le processus de conception.

A cette topographie, on superpose une topographie seconde et artificielle, accrochée au ravin, et matérialisée par une succession verticale de decks sur lesquels les logements, bureaux et commerces s'organisent en ruban. Loin de se faire concurrence, un jeu, une vibration s'établit entre les deux mouvements favorisant la proximité visuelle et formelle de l'un et de l'autre. De cette manière, le **projet est une combinaison de négociations locales et contextuelles entre une forme géologique hasardeuse et une forme urbaine en voie d'organisation**, mais dont cette organisation intègre peu à peu **des stratégies de hasard et de rectifications**.

**David Serero** est enseignant-chercheur à l'Université de Columbia de New York. Il est lauréat des "Nouveaux Albums des Jeunes Architectes 2001-2002", avec le groupe **dZO** qui réunit, quatre architectes, entre Paris et New York (A. Descombes, E. Fernandez, A. Regnault et D. Serero). Plusieurs de leurs projets ont été primés ou remarqués lors de concours internationaux. Leurs projets se donnent comme le résultat d'une négociation subtile entre le programme et le contexte. **L'architecture apparaît, non pas comme un objet, mais comme une surface d'échange entre intérieur et extérieur, en perpétuelle transformation dans son environnement**. La topographie n'est pas considérée comme un simple contexte spatial, mais comme un élément actif dans le processus de conception. Dans *Blurred Landscape*, les architectes repensent l'espace commercial **à travers une dynamique d'intégration au site, dans laquelle la limite est ouverture, dans une gradation, visuelle et programmatique, de l'urbain au paysage**. Membrane poreuse avec son environnement, l'enveloppe du bâtiment, qui intègre les équipements techniques, se

donne dans la continuité avec son contexte. Le bâtiment apparaît ainsi comme un champ visuel, aux limites estompées, une "texture" malléable qui rend compte de la diversité de ses espaces intérieurs, différenciés et fluides. Les projets de dZO abordent **le programme architectural dans toutes ses dimensions, en l'intégrant dans une approche paysagère et écologique, qui brouille les limites de son identité programmatique avec celles de son environnement.**

in

## **Contextes**

Pavillon français, Exposition internationale d'architecture, Ouvrage collectif sur l'architecture du contextes, Biennale de Venise, Pavillon Français, édité par HYX - Marie Ange Brayer et Béatrice Simonot, Broché, 130 pages, Paru le 1<sup>er</sup> janvier 2002 chez Éditions Hyx, Langue : Français

ISBN-10 : 2910385299

ISBN-13 : 9782910385293

## **Notes**

(1) Georges Didi-Huberman, Ninfa Moderna, Essai sur le drapé tombé, Paris, Gallimard, 2002.

(2) Jacques Derrida, La vérité en peinture, Paris, Flammarion, 1978, p. 72.

(3) « (...) ce qui survit dans une culture est le plus refoulé, le plus obscur, le plus lointain et le plus tenace, de cette culture. Le plus mort en un sens parce que le plus enterré et le plus fantomal ; le plus vivant tout aussi bien parce que le plus mouvant, le plus proche, le plus pulsionnel. » Georges Didi-Huberman, L'Image survivante, Histoire de l'Art et temps des fantômes selon Aby Warburg, Paris, Editions de Minuit, 2002, p. 154.

(4) Mark Wigley, White Walls, Designer Dresses, The Fashioning of Modern Architecture, Cambridge, MIT Press, 1995, p. 11.

(5) Voile qu'Alberti conseillait au peintre de placer entre lui et la scène à représenter pour mieux en percevoir les contours.

(6) Mark Wigley, Ibid, p. 11.

(7) Manuel De Landa, Les Philosophies de conception : le cas du logiciel de modélisation, in Verb, architecture boogazine, Barcelone, ACTAR, 2002, p. 134.

(8) E.H. Gombrich, The Sense of Order - a Study in the Psychology of Decorative Art, Londres, Phaidon Press, 1979, p. 67.